



Le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal) ou l'art européen à ses confins

Jean-Marie Guillouet

► To cite this version:

Jean-Marie Guillouet. Le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal) ou l'art européen à ses confins. *Revue de l'Art*, 2010, 2010-2 (168), pp.31-44. halshs-00557660

HAL Id: halshs-00557660

<https://shs.hal.science/halshs-00557660>

Submitted on 19 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal) ou l'art européen à ses confins*

Le lundi 14 août 1385, les troupes de João I (1385-1433), grand maître de l'ordre d'Avis, affrontent celles de Juan I, roi de Castille, près de São Jorge, à 14 km de la ville d'Aljubarrota, située sur une petite éminence géologique dominant les terres fertiles d'Alcobaça, dans la province d'Estremadura. La victoire des Portugais constitue un événement fondateur de l'histoire du pays et permet l'avènement d'une nouvelle dynastie royale en mettant un terme aux crises ayant secoué la couronne du Portugal dans le dernier quart du XIV^e siècle¹. C'est près de l'emplacement de cette victoire que s'élèvera l'un des plus importants monuments du patrimoine portugais, le couvent dominicain de Santa Maria da Vitória de Batalha (*fig. 1*).

Les sculptures du portail dans l'histoire du monument

L'histoire constructive du monument débute trois ans après la victoire, avec la charte de donation du roi, d'avril 1388, qui parle du « Monastère de Santa Maria da Vitória que nous ordonnons maintenant de faire² ». L'analyse de la documentation disponible et des indices

¹ Sur la révolution de 1383-1385, la bibliographie est abondante. On pourra consulter, comme point de départ, le répertoire bibliographique établi et actualisé par António Borges Coelho (*A Revolução de 1383. Tentativa de Caracterização*, 5^{me} éd., Lisbonne, 1965, (rééd. 1984)). Voir également : A. H. de Oliveira Marques, *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*, « Nova Historia de Portugal », Lisbonne, Presença, 1986.

² « [...] *que nos ora mandamos fazer* [...] » (Instituto dos Arquivos Nacionais - Torre do Tombo (par la suite ANTT), Chancelaria de D. João I, Livro 1, fl. 191-191v cité dans Saul António Gomes, *Fontes Históricas do Mosteiro e da Vila da Batalha. Séculos XIV a XVII*, IPPAR, vol. 1 (1388-1450), 2002 ; vol. 2 (1451-1500), 2002 ; vol. 3 (1501-1519), 2004 ; vol. 4 (1520-1650), 2004, t. I, p. 25). L'analyse paléographique permet cependant de lire également le passé « *mandámos* » que la présence du « *ora* » semble peut-être contredire en partie. La mise en place d'un chantier d'une telle importance, avec la logistique qu'il implique, justifie à elle seule ce délai de trois ans entre la victoire contre les troupes castillanes et l'ouverture des travaux.

La date de 1387, retenue parfois, comme chez Vergílio Correia, pour le début des travaux, ne semble reposer sur aucune évidence textuelle (Vergílio Correia, *Batalha. Estudo Histórico-Artístico-Arqueológico do Mosteiro da Batalha*, Porto, 1929). En effet, le 29 mai 1388, une première série de privilèges est concédée « à tous ceux qui nous serviront à l'œuvre du Monastère » sans que n'apparaissent encore les ouvriers et les maçons comme ce sera le cas plus tard (« *Sabede que nos querendo fazer graça a merçee a todos aqueles que nos servirem na obra do Moesteyro que mandamos fazer* [...] » ; ANTT, Chancelaria de D. João I, Livro 1, fl. 200v-201 ; cité dans S. A. Gomes, *Op. cit.* note 2, p. 27). La mention de terrassiers dans une charte d'exemption donnée par le roi le 26 avril 1401 confirme que les travaux n'en sont alors qu'à leur début (« *Sabede que nos querendo fazer graça e merçee aos pedreiros e asentadores e cavouqueyros [nous soulignons] e a dous carpinteyros que lavram ou lavrarem ao diante conthinnuadamente em as obras do nosso Moesteyro da Batalha [...] teemos por bem e mandamos que elles sejam daqui a diante esusados de pagarem nossos pedidos que ora ou daqui avante forem*

archéologiques permettent de proposer une chronologie en partie renouvelée pour l'ensemble de ces travaux. Ceux-ci concernent d'abord l'église et la sacristie et sont menés de l'est vers l'ouest. L'église (fig. 2) se compose d'une nef à trois vaisseaux de huit travées, d'un transept saillant sur lequel ouvrent l'abside à cinq pans et quatre chapelles polygonales à trois pans. Le cloître se trouve au nord. Le dortoir n'est pas placé dans le prolongement du transept de l'église mais à l'opposé de celle-ci, le long de l'aile septentrionale du cloître. Le réfectoire est disposé en angle, le long du côté occidental. Sur le côté oriental, la sacristie est logée entre le bras du transept de l'église et la salle du chapitre qui ouvre sur les quatrième, cinquième et sixième travées de la galerie. Les origines précises de ce plan ont été l'objet de nombreux débats depuis le début du XXe siècle. Il s'inscrit d'abord dans l'histoire de l'architecture religieuse portugaise, fortement marquée par le poids des exemples cisterciens venus du nord de l'Europe, d'Italie et d'Espagne³. Pour Elie Lambert on ne saurait cependant rapporter l'adoption de ce plan à la seule influence cistercienne tant il fut à l'honneur dans tous les ordres monastiques et dans bien des cathédrales du royaume portugais aux XIII^e et XIV^e siècles⁴.

Plusieurs dispositions des chapelles du chœur de Batalha sont un écho direct du chœur de la cathédrale de Lisbonne, alors nouvellement édifié bien que les avis s'opposent encore sur l'ampleur des travaux lisboètes et sur ce qu'il convient d'attribuer aux campagnes d'Afonso IV (1325-1357) ou à celles de João I⁵. Sous la direction du premier maître de l'œuvre, Afonso

laçados per qualquer guisa e maneira que seja » ; ANTT, Chancelaria de D. Duarte, Livro 1, fl. 15-15v ; cité dans S. A. Gomes, *Op. cit.* note 3, p. 51). Rapidement cependant (1411), ce ne sont plus que les seuls maçons et charpentiers qui sollicitent un privilège du souverain (« *Sabede que os pedreiros e carpenteiros [nous soulignons encore] e officiaes do noso Mosteiro de Santa Maria da Vitória nos enviaram dizer que nos lbe demos nos privilegio [...]* » ; ANTT, Chancelaria de D. Manuel, Livro 30, fl. 15 ; cité dans S. A. Gomes, *Op. cit.* note 3, p. 77).

³ Sur cette question, voir le chapitre « A arquitectura das ordens mendicantes e a evolução da arte gótica em Portugal » dans Mário Tavares Chicó, *A arquitectura gótica em Portugal*, Lisbonne, 1954 (rééd. 1968), pp. 86-106.

⁴ Elie Lambert, « L'église du monastère dominicain de Batalha et l'architecture cistercienne », dans *Mélanges d'études Portugaises offerts à M. Georges le Gentil*, « Instituto para a alta cultura », [s.l.], 1949, pp. 243-256, p. 256. Voir également Mário Tavares Chicó, *Arquitectura da Idade Media em Portugal. Dois estudos a cerca da igreja do mosteiro da Batalha*, Instituto para a alta cultura Centro de estudos de arte e museologia, Lisbonne, 1944.

⁵ Pour Eduardo Sucena (Eduardo Sucena, *A Sé Patriarcal de Lisboa. História e Património*, Lisbonne, Sete Caminhos, 2004, p. 26), à la suite de Elisio Summavielle (Elisio Summavielle (dir.), *Sé de Lisboa*, Lisbonne, Teorema, 1986 [plan chronologique p. 8]), l'ensemble du plan du chœur est à mettre au crédit du roi Afonso IV(1325-1357). Pour Mário Tavares Chicó (M. T. Chicó, *Op. cit.* note 3, pp. 125-127) puis Paulo Pereira (Paulo Pereira, « A Arquitectura (1250-1450) », dans Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I « Da Pré-História ao "modo" Gótico », Lisbonne, 1995, pp. 335-433 ; pp. 392-393) en revanche, si le projet remonte bien à Afonso IV et son épouse D. Beatriz en vue d'y placer leur sépulture, l'œuvre conservée est largement issue des travaux postérieurs de João I. Cette dernière

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

Domingues († av. 1406), les quatre chapelles latérales du chœur et les collatéraux de la nef sont construits et voûtés alors que le vaisseau central, l'abside et le transept sont élevés jusqu'à la naissance des voûtes, conjointement à une partie des bâtiments conventuels (ailes est et sud du cloître). Lui succède le mystérieux maître Huguet († 1438) dont l'origine et la formation restent l'objet de spéculations et constituent un problème auquel se heurte depuis longtemps la recherche portugaise⁶. Huguet achève la construction de l'église (voûtement de la nef, de l'abside et du transept) qu'il complète par les ailes ouest et nord du cloître, la salle du chapitre au sud de la nef et la chapelle dite "du fondateur" voulue par João I comme un panthéon royal de la nouvelle dynastie⁷. Il projette surtout, à la demande de D. Duarte (1433-1438), la construction d'une vaste chapelle circulaire immédiatement à l'est du chœur qui ne recevra jamais ses voûtes (les célèbres *capelas imperfeitas*).

Pour Louis Grodecki à la suite de Mário Tavares Chicó⁸, Huguet est responsable de la surélévation du vaisseau central de la nef, primitivement prévue par Domingues sur le principe d'une église-halle. Cependant, ce projet primitif ne nous paraît se déduire d'aucune évidence archéologique ou textuelle. Bien que l'attribution du couvrement du vaisseau central, du transept et de l'abside principale de l'édifice à maître Huguet repose sur des changements de partis

opinion paraît la plus vraisemblable, notamment en raison de la proximité du parti architectural avec plusieurs chantiers contemporains au Portugal.

⁶ Parmi de nombreuses occurrences : Pedro Dias, « Œuvres d'artistes et d'ateliers portugais du XVe siècle et des premières années du XVIe siècle », dans *Feitorias. L'art au Portugal au temps des Grandes découvertes (fin XIVe siècle jusqu'à 1548)*, Cat. expo., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen/Anvers, 29 septembre – 29 décembre 1991, 1991, p. 153 ; Pedro Dias, *Historia da Arte em Portugal. O Gotico*, Lisbonne, Alfa, 1986, p. 130 ; Carlos Alberto Ferreira de Almeida, « Architecture », dans *Aux confins du Moyen Âge. Art portugais XIIIe-XVe siècle*, Cat. expo., Centrum voor Kunst en Cultuur Sint-Pietersabdij, Gent, 29 septembre 1991-5 janvier 1992, Gent, 1992, pp. 83-87 ; Saul António Gomes, « Perspectivas sobre os mesteirais das obras da Batalha no século XV », dans *Mare Liberum*, mars 1994, n° 7, pp. 105-126, p. 117 ; Pedro Dias, *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisbonne, Estampa, 1994, p. 142 ; P. Pereira, *Op. cit.* note 5, pp. 411-412.

⁷ Sur l'inflexion donnée au projet par l'inhumation de Philippa de Lancastre puis João I, voir Saul António Gomes, « Etica e poder. Em torno do mosteiro da Batalha (O século XV – materiais para o seu estudo) », dans *Actas do III encontro sobre História Dominicana*, Arquivo Histórico Dominicano Português, 1991, vol. IV/1, pp. 95-188. Surtout, l'histoire institutionnelle, économique et religieuse du couvent a été l'objet d'une large étude du même auteur (*O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, « Subsídios para a História da Arte Portuguesa », vol. 33, Coimbra, 1990).

⁸ Louis Grodecki, *L'architecture gothique*, Paris, Gallimard/Electa, 1978, p. 196. Voir également le chapitre de Mário Tavares Chicó (« O Mosteiro da Batalha e a arquitectura em Portugal no fim do século XIV e no século XV ») dans M. T. Chicó, M. de Mendonça, F. de Pamplona et D. Peres, *História da arte em Portugal*, vol. II, Porto, 1948, pp. 17-134.

observables (modénature murale, profil des ogives) et la documentation disponible, Pedro Dias signale à juste titre que l'arrivée d'Huguet n'a certainement pas eu pour conséquence l'adoption immédiate de nouveaux profils et de nouvelles formes et qu'il convient de prendre en considération les délais nécessaires à l'épuisement des éléments préalablement taillés en loge⁹.

La chapelle dite "du fondateur" peut fournir un repère utile pour la chronologie du chantier et, spécifiquement, du portail. On sait qu'en 1426, elle était en travaux puisque le testament de João I, rédigé à Sintra cette année là, mentionne que son corps devra être inhumé dans le chœur où se trouvait déjà la reine « ou dans une autre chapelle que nous ordonnons de faire, après qu'elle sera achevée¹⁰ ». Dès novembre 1433, les corps du souverain et de son épouse peuvent être transférés dans le monument funéraire abrité par cette nouvelle chapelle et les cérémonies conclues en 1434 devant le nouveau roi D. Duarte. Le voûtement particulièrement savant de cette chapelle (*fig. 3*) et son plan subtil, où un octogone central s'élève au-dessus d'un premier niveau carré, sont directement en rapport avec le schéma constructif de la salle du chapitre où le couvrement est assuré par une voûte en étoile à huit branches (*fig. 4*).

Des ruptures d'assises nettement visibles dans la partie basse des deux jambages latéraux de la porte d'accès à la chapelle du fondateur, l'amorce d'un contrefort englobé dans l'angle nord-est de la chapelle¹¹ et une rupture lui correspondant à l'extérieur des structures permettent de reconstituer la marche des travaux de la chapelle du fondateur. Au moment de la décision de construire la chapelle, le mur extérieur du collatéral sud est en partie monté ; il est déjà renforcé par un contrefort au droit de la jonction entre la troisième et la quatrième travée, similaire à ceux qui scandent les travées plus orientales. On peut donc situer le début de la construction de la chapelle du fondateur après la construction du troisième contrefort de la nef mais avant que ne soient montés les suivants vers l'ouest. Ces indices confirment bien une datation haute de la chapelle dans l'histoire du chantier et, incidemment, de l'ensemble de ces zones occidentales de l'édifice.

⁹ P. Dias, *Op. cit.* note 5, p. 71.

¹⁰ « E esto seja na capella moor, asy como ora ella jaaz, ou na outra que nos, ora mandamos fazer, despois que for acabada. » (S. A. Gomes, *Op. cit.* note 2, t. I, p. 135).

¹¹ Les relevés d'assises sont ici fort parlants et une partie de ces irrégularités ont déjà repérées par Ralf Gottschlich (« Das Kloster Batalha als Grablege der Portugiesischen Könige aus dem Haus Avis », dans Barbara Borngässer, Henrik Karge, Bruno Klein (dir.), *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal/Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung/Estudios de Historia del Arte de la Asociación Carl Justi, 2006, pp. 345-346). L'étude de ce dernier auteur, dirigée par le professeur Karge, ne semble étonnamment pas répertoriée dans la bibliothèque de l'université de Dresde.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

Le mur de façade paraît avoir été monté dans le même mouvement que les murs gouttereaux de l'édifice, donc assez haut dans l'histoire du monument. On peut raisonnablement penser que la logique constructive du chantier a voulu en premier lieu que la façade et sa décoration aient été achevées alors que les travaux se transportaient dans la chapelle funéraire. On peut supposer, en toute logique, que la sculpture du portail date bien de cette première campagne de construction sans pourtant pouvoir en apporter la preuve définitive. La présence des armes de João I et de Philippa de Lancastre (1387-1415) dans les deux premières consoles supportant les statues colonnes du portail rend cette datation approximative tout à fait crédible. L'analyse stylistique (cf. *infra*) tend à confirmer cette chronologie. C'est donc assez tôt dans le XVe siècle qu'il convient de situer la réalisation d'au-moins une partie du décor sculpté du portail de Santa Maria da Vitória de Batalha. En l'absence de tout éclairage documentaire direct, il est difficile d'apporter ici une datation précise et assurée mais c'est donc les décennies 1420-1440 qu'il convient d'évoquer plutôt que les datations plus basses jusqu'alors retenues dans la littérature¹². Ce décalage chronologique conduit à réévaluer ce portail dans l'histoire de l'art portugais et européen du XVe siècle.

L'iconographie du portail

Le portail occidental de Santa Maria da Vitória (*fig. 1 et 5*) surgit en quelque sorte de nulle part au sein de l'histoire de l'art médiéval portugais. Aucun exemple antérieur ne prépare ni n'annonce dans le royaume un tel déploiement de sculpture en façade. Pour cette raison, l'iconographie que ce portail supporte est réputée tout à fait neuve dans le paysage de la sculpture portugaise du Moyen Âge par ses dispositions comme par son ambition.

Au centre du tympan (*fig. 6*), le Christ trône sur un siège décoré d'arcatures et de soufflets flamboyants, surmonté d'un dais richement sculpté. Autour de lui, sur deux niveaux, se trouvent les représentations des évangélistes et de leur symbole, surmontés d'un petit dais sculpté. Jean (en haut à gauche), Luc (en bas à gauche) et Marc (en bas à droite) écrivent sur des lutrins placés devant eux et sont accompagnés respectivement par l'aigle, le bœuf et le lion ailés. En haut à droite, Matthieu est le seul à ne pas utiliser le lutrin pour écrire puisque l'homme ailé soutient le livre de ses mains. Il ne semble pas exister au Portugal d'antécédent immédiat à ce dispositif iconographique. Aucun édifice antérieur au XVe siècle ne possède en effet, dans son tympan ou ailleurs, de groupe sculpté similaire ou pouvant lui être comparé. Tout au plus peut-on citer ici

¹² Reinaldo dos Santos, *A escultura em Portugal*, 2 vol., Lisbonne, 1948/1950, pp. 51-52 ; Pedro Dias, *A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo*, exposition tenue du 24 janvier au 31 mai 2003 au réfectoire du Monastère de Santa Cruz de Coimbra, Pedro Dias (com.), Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003, pp. 47-49.

une croix processionnelle à l'âme de bois recouverte d'argent blanc et doré conservée au musée Alberto Sampaio de Guimarães et une custode eucharistique orfèvrée du Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne¹³. Une incertitude pèse sur la nature exacte de l'objet qui, pourvu manifestement d'une cavité, pouvait abriter les saintes espèces. Il ne s'agit pour autant pas d'une monstace et les dimensions de ce logement permettent difficilement d'y reconnaître vraiment une custode eucharistique. Ces rapprochements doivent être faits avec beaucoup de prudence tant la taille, la technique, la nature même de ces œuvres diffèrent. Ils se justifient néanmoins par plusieurs traits de leur commande et de leur localisation. La présence des armes du chancelier João das Regras qui a tenu un rôle considérable auprès du souverain dans la fondation du couvent batalhinai et la conduite de ses travaux, constitue un élément notable dans ce sens.

Mais les sources iconographiques les plus évidentes du portail de Santa Maria da Vitória de Batalha se rencontrent d'abord dans l'actuelle Espagne. La plus ancienne et la plus importante d'entre elles est le tympan de la porte du Sarmental, au bras sud du transept de la cathédrale de Burgos, réalisé vers 1240-1245¹⁴. Le Christ-Juge y trône au centre du tympan bénissant de la main droite et tenant le Livre ouvert de la main gauche. Autour de lui sont disposés les quatre vivants. Dans le registre inférieur, les symboles de Marc et de Luc sont tournés vers l'extérieur et chevauchent un pylactère alors que, au-dessus, l'aigle et l'homme ailé, tenant respectivement un rouleau et un livre, regardent vers le centre de la composition. Comme Luc et Marc à Batalha, les évangélistes portent une capuche ou un turban à cornettes mais à la différence de Santa Maria da Vitória, le Christ est ici couronné.

L'influence de la porte du Sarmental de Burgos paraît avoir touché de nombreux édifices postérieurs comme le bras sud du transept de la cathédrale de León¹⁵ (v. 1265-1270). Quelques éléments secondaires différencient les deux tympan mais se limitent à l'orientation des symboles des évangélistes ou à la place de ces derniers. Au portail du bras sud du transept de la cathédrale de Sasamón en revanche, vers 1280-1285, on a affaire à une copie presque littérale de la porte du

¹³ La seconde de ces œuvres est aussi qualifiée de Croix processionnelle (João Couto et António Manuel Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, Lisbonne, Horizonte, 1960, ill. 39 et *Ourivesaria portuguesa no Museu de Arte Antiga*, Lisbonne, 1984, non paginé).

¹⁴ Sur la sculpture de la cathédrale de Burgos, voir Teófilo López Mata, *La catedral de Burgos*, Burgos, 1966. Sur la porte du Sarmental, voir en dernier lieu Christine Hediger, *Die Puerta del Sarmental der Kathedrale von Burgos und ihre ikonographische und stilistische Nachfolge auf der iberischen Halbinsel*, thèse de doctorat sous la direction de Yves Christe, Université de Genève, 2005.

¹⁵ Angela Franco Mata, *Escultura Gótica en León y Provincia (1230-1530)*, León, 1998, pp. 65-83 et fig. 19. Ch. Hediger, *Op. cit.* note 14.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

Sarmental de Burgos¹⁶ (place des évangélistes, disposition des symboles...). En revanche, ces trois exemples diffèrent légèrement de Santa Maria da Vitória quant à la place respective des évangélistes. Au *Pórtico de la Gloria* à Saint-Jacques de Compostelle, réalisé bien antérieurement à la porte du Sarmental, vers 1180-1190, les symboles des évangélistes sont en revanche disposés selon la même séquence.

Pour Christine Hediger, qui s'est penchée récemment sur la porte du Sarmental de Burgos et sa postérité, la reprise du schéma de composition de la cathédrale castillane à Batalha témoigne d'enjeux politiques précis¹⁷. La citation de Burgos dans le portail de Santa Maria da Vitória constituerait en effet une évocation explicite de la victoire de João I sur Juan I de Castille qui, en tant que membre de la maison de Trastámara, entretenait des liens étroits avec la cathédrale de Burgos où il fut couronné. Dans le premier tiers du XVe siècle, période dont relève donc la sculpture du portail de Batalha, le conflit entre la Castille du successeur de Juan I, l'Infant (puis le roi) D. Enrique III el Doliente (1393-1406), et le royaume portugais connaît des périodes de répit mais ne prend fin véritablement qu'en 1431¹⁸. On comprend dès lors aisément que le commanditaire du programme de Santa Maria da Vitória prenne la peine ainsi de rappeler monumentalement la victoire obtenue sur le champ de bataille, victoire que vient encore souligner de manière significative la répétition des armes des souverains portugais de part et d'autre du pinacle du gâble, au centre du portail et dans les premières consoles des ébrasements.

En outre, la présence d'un Couronnement de la Vierge dans le gâble sommant le tympan (*fig. 5*) constitue une singularité supplémentaire de ce programme dans le paysage artistique portugais au Moyen Âge puisqu'il s'agit du premier exemple de ce motif dans la décoration monumentale du royaume, sinon, à notre connaissance, dans la production figurée en général. Ce thème n'est alors pourtant pas inconnu dans la péninsule Ibérique. Dans les royaumes espagnols, c'est au souvenir et à l'influence du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims qu'est associé le développement de ce motif dans la décoration monumentale des édifices. Il est vrai que Matilde Azcárate de Luxán ne relève aucun exemple de ce thème avant le dernier tiers du

¹⁶ Voir Joaquín Yarza, *La Edad Media*, « Historia del Arte Hispánico », Rogelio Buendía (dir.), Madrid, Alhambra, 1978, pp. 222, 232 et 235, fig. 149. Angela Franco Mata *Escultura gótica en León*, Institución "Fray Bernardino de Sahagún", León, 1976, fig. 23. Parentée relevée également dans Javier Rivera (dir.), *Catálogo monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados*, Salamanca, 1995, t. I, p. 278. Située à 33 kilomètres de Burgos, Sasamón a été le siège d'un éphémère évêché au Moyen Âge.

¹⁷ Chr. Hediger, *Op. cit.* note 14, pp. 287-343 [« Die Rezeption der Ikonographie »].

¹⁸ Luis Suarez Fernandez, *Relaciones entre Portugal Y Castilla en la epoca del Infante don Enrique (1393-1460)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Escuela de Estudios Medievales (vol. 34), Madrid, 1960, pp. 17-43.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

XIII^e siècle¹⁹ (citons le portail des apôtres d'Avila, à la fin du XIII^e siècle²⁰ ; la porte sud de la façade de Léon²¹ ; la façade de Ciudad Rodrigo²² ; la collégiale de Toro²³ ; l'église paroissiale de Villadermiro ; l'ancienne cathédrale de Vitória²⁴ ; Santa Maria de Los Reyes de Laguardia²⁵).

Cependant, il est tout à fait remarquable que dans tous ces exemples, le Couronnement de la Vierge n'occupe pas la place qui est la sienne à Reims ou à Batalha puisqu'il décore toujours le tympan de l'édifice et non le gâble qui le surmonte. À ce titre, le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha montre une fidélité plus grande au parti du célèbre modèle rémois que les édifices espagnols qui, certes, en reprennent l'iconographie mais n'en retiennent pas ce qui en fait l'originalité typologique. S'il paraît bien exister une filiation entre le portail français et ses différentes reprises dans la péninsule Ibérique, on ne saurait placer le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha dans cette généalogie en le faisant seulement dériver d'antécédents espagnols. Bien au contraire, le cas portugais constitue un retour significatif à l'origine du motif et à ce qui en constitue l'originalité typologique. En d'autres termes, si donc la disposition du Couronnement de la Vierge dans le gâble du portail peut être, à Batalha, le signe d'une proximité plus grande avec le modèle de Reims, cette dernière ne peut-elle pas être attribuée à une connaissance plus précise du contexte français ? Cette observation sera utile au moment d'aborder la provenance des ateliers de sculpture.

Les six voussures (*fig. 5 et 6*) du couvent batalhinai sont occupées par une vaste hiérarchie céleste (séraphins, anges musiciens, prophètes, rois de l'Ancien Testament (*fig. 7*), martyrs et confesseurs et saintes et martyres) dont on ne dispose pas d'avantage d'antécédant portugais et

¹⁹ Matilde Azcárate de Luxán, « La Coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles », dans *Annales de Historia del Arte. Homenajes al profesor Dr Jose Maria de Azcárate y Ristori*, 1993/94, n° 4, pp. 353-363.

²⁰ Agustín Durán Sanpere et Juan Ainaud de Lasarte, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. 8, « Escultura gótica », Madrid, 1956, pp. 90-93. Nicolas Gonzalvez Y Tomas Sobrino, *La catedral de Avila*, León, Everest, 1981. Salvador Andres Ordax (dir.), *Castilla y León/1 – La España gótica*, vol. 9, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 455-464.

²¹ A. D. Sanpere et J. A. de Lasarte, *Op. cit.* note 20, p. 57. Mariano D. Berrueta, *La catedral de León*, « Los monumentos cardinales de España », XI, Madrid, 1951, pp. 36-38.

²² Manuel Gómez-Moreno, *Provincia de Salamanca*, « Catálogo monumental de España », Valence, 1967, pp. 321-323.

²³ J. Rivera (dir.), *Op. cit.* note 16, t. II, pp. 1067-1068.

²⁴ M. A. de Luxán, *Op. cit.* note 19, p. 358. Salvador Andrés Ordax, « Arte », dans *Pais vasco*, Madrid, 1987, pp. 139-331 ; p. 189. Sculpture datée de la seconde moitié du XIV^e siècle. Emilio Enciso Viana (dir.), *Catalogo monumental. Diocesis de Vitória, Ciudad de Vitória*, Vitória, 1968, pp. 79-120.

²⁵ S. A. Ordax, *Op. cit.* note 24, p. 190.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

pour laquelle les rapprochements avec les portails espagnols ne peuvent être que partiels (au portail du Sarmental de Burgos, à la vieille cathédrale de Vitória ou celle d'Avila, Santa Maria de Los Reyes de Laguardia, à la collégiale de Toro ou à Santa Maria la Real de Nieva). Pour Paulo Pereira, la composition iconographique du portail de Santa Maria da Vitória doit être rapprochée d'une enluminure du XII^e siècle conservée à la bibliothèque municipale de Porto²⁶. Cette dernière est issue d'un manuscrit daté de 1139 et connu pendant longtemps sous le nom de *Liber Commicum*, provenant de la bibliothèque de Santa Cruz de Coimbra et qui est du plus grand intérêt pour la connaissance et l'étude du scriptorium de ce monastère²⁷. Il paraît difficile néanmoins de suivre l'auteur dans ces analyses et ces comparaisons qui, en outre, s'appuient sur une lecture faussée de l'image (identification des personnages et différences importantes dans la composition).

Au Portugal, une œuvre peut pourtant être évoquée comme antécédant possible d'une partie de cette disposition. Il s'agit de la façade principale de la collégiale Nossa Senhora de Oliveira de Guimarães, située non loin de Porto²⁸. Au-dessus du portail orné de simples cordons de voussures et d'une décoration végétale stylisée, une baie actuellement murée présente une ornementation très riche dont l'état original est connu par des gravures et des dessins anciens et qui abritait un arbre de Jessé²⁹. La baie qui l'orne encore est pourvue de véritables ébrasements, similaires à ceux d'un portail d'église sculpté (*fig. 8*). Elle est sommée par deux voussures occupées par deux séries de douze anges musiciens assis placés sous des dais. Comme à Batalha, ces anges jouent différents instruments de musique (psalterion, luth, flute...) mais sont, très étonnamment, absents de la recension de l'iconographie musicale portugaise au Moyen Âge établie par Luis Manuel Correia de Sousa³⁰. Ce rapprochement avec la façade de Santa Maria da

²⁶ P. Pereira, *Op. cit.* note 5, pp. 413-414.

²⁷ Porto, BPMP, St^a Cruz 4 / Ms. 23. Sur ce manuscrit, voir l'illustration et la notice dans *A iluminura em Portugal. Identidade et Influências*, catalogue de l'exposition tenue du 26 avril au 30 juin 1999 à la Bibliothèque nationale, Lisbonne, 1999, pp. 226-228

²⁸ Sur la collégiale Santa Maria de Guimarães, voir *Congresso Histórico de Guimarães e sua colegiada – 850^o aniversario da Batalha de S. Mamede (1128-1978)*, Actas, Guimarães, 1982, vol. 4, pp. 249-252 ; Antonio de Azevedo, *Santa Maria de Guimarães*, Guimarães, 1956 et José Maria Gomes Alves, *Património artístico e Cultural de Guimarães*, Guimarães, 1981.

²⁹ La figure de Jessé endormi est conservée au musée Alberto Sampaio (Inv. MAS ED 27 ; *Museu de Alberto Sampaio. Roteiro*, Instituto Português de Museus, 2005, pp. 108-109).

³⁰ Luis Manuel Correia de Sousa, *Iconografia musical na arte da Idade Media em Portugal*, dissertação de Mestrado em Historia da arte medieval, Universidade nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Adelaide Miranda (dir.), 2003.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

Vitória est d'autant plus notable qu'il s'agit, à notre connaissance, des deux seules occurrences de ce thème dans la sculpture portugaise à la fin du Moyen Âge.

La datation de Santa Maria de Oliveira de Guimarães a été l'objet d'appréciations diverses depuis Torquato Peinoto d'Azevedo à la fin du XVIII^e siècle qui évoque la date de 1377 et le nom du maçon João Garcia³¹. Cette chronologie est corrigée par deux inscriptions, conservées dans les collections du musée Alberto Sampaio, plaçant le début des travaux en 1387 et leur achèvement en 1393³² ou en 1401 pour l'ensemble du bâtiment³³. C'est, quoi qu'il en soit, sous le règne de João I qu'il convient de situer la réalisation de la façade de Santa Maria de Guimarães et de sa décoration. Or, depuis décembre 1383 et jusqu'en 1396, le recteur et prieur de la collégiale Nossa Senhora de Guimarães se trouve être João das Regras. Ce conseiller du roi et personnage éminent de l'état portugais a joué, comme nous l'avons signalé, un rôle important dans la fondation de Santa Maria da Vitória³⁴. Sa place éminente dans l'un et l'autre chantier incite à considérer le rapprochement ci-dessus comme le signe de son poids dans les arbitrages iconographiques de ces travaux. En outre, le portail de la collégiale de Guimarães semble avoir été explicitement mis en rapport avec la victoire commémorée à Batalha par la présence d'un petit édicule extérieur qui abritait un autel de Notre-Dame « avec le titre de la Victoire, pour celle qu'elle avait donnée au roi João le 1^{er} à Aljubarrota³⁵ ».

³¹ Torquato Peinoto d'Azevedo, *Memórias resuscitadas da antiga Guimarães*, Lisbonne, 1692 (rééd. Porto, typ. da Revista, 1845), p. 207. Voir également A. de Azevedo, *Op. cit.* note 28, p. 34. En 1377, le roi régnant est alors Fernão I.

³² Voir sur ce point l'analyse épigraphique et historique définitive de Mário Jorge Barroca (*Epigrafia medieval portuguesa (862-1422)*, Textos universitários de Ciências sociais e humanas, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, N° 673 ; 732 ; 741 et 747). Le texte de l'inscription est signalé, avec quelques variantes orthographiques mineures, dans Gaspar Estaço, *Varias antiguidades de Portugal*, Lisbonne, 1625 (p. 181).

³³ A. de Azevedo, *Op. cit.* note 28, p. 24. Datation reprise dans Alfredo Guimarães, *Guimarães. Guia de Turismo*, Guimarães, 1953 (2^e éd.), p. 54 et Manuel Alves de Oliveira, *História da Real Colegiada de Guimaraes*, Guimaraes, 1978, p. 78.

³⁴ A propos de João das Regras, voir António Brásio, « O clérigo João Afonso das Regras D. Prior da colegiada de Guimarães », *Congresso Histórico de Guimarães e sua colegiada – 850^o aniversario da Batalha de S. Mamede (1128-1978)*, Actas, vol. 5, « Comunicações », Guimarães, 1982, pp. 31-38. Voir également la petite note de José Maria Fomes Alves (« O Doutor João das Regras e a Colegiada de Guimarães », dans José Maria Gomes Alves, *Património artístico e Cultural de Guimarães*, Guimarães, 1981, pp. 105-109).

³⁵ « Foi feito este Padrão, em tempo d'el-rei D. Affonso 4^o, em abobeda de pedra, com quatro arcos fundados em quatro pedestaes, e um dos arcos corresponde á porta da igreja, e neste está um altar de Nossa Senhora com o titulo da Victoria, pela que deu a el-rei D. João o 1^o em Aljubarrota [...] » (T. Peinoto d'Azevedo, *Op. cit.* note 31, p. 261). Afonso IV, mort en 1357, ne peut à l'évidence être le commanditaire de cette oeuvre qu'il convient peut-être d'attribuer plutôt à Afonso V.

Dans les ébrasements du portail de Santa Maria da Vitória de Batalha se déploie classiquement un collège apostolique (fig. 5). Chaque apôtre porte un livre mais leurs attributs ne permettent plus clairement de les distinguer tous les uns des autres. Les identifications rappelées ici reprennent en fait les inscriptions laissées par les restaurateurs du XIX^e siècle sous chacune des sculptures et qui sont fort douteuses. En effet, les sculptures d'ébrasement, comme toutes les consoles, une partie du tympan, de la sculpture du gâble et bien des figures de voussures ont été touchées par les lourds travaux de restauration que connut l'édifice au XIX^e siècle³⁶ et leurs originaux sont aujourd'hui visibles dans le réfectoire ou le dépôt lapidaire de l'institution. Le concours d'adjudication des travaux du portail est publié le 14 septembre 1885 et les statues des ébrasements, réalisées par l'entreprise Moreira Rato et fils de Lisbonne sont transportées à Batalha au début de l'été 1887. Au moment de leur substitution, les statues-colonnes étaient déjà dans un état avancé de dégradation qu'avait dû aggraver encore leur dépôt à l'air libre dans le cloître d'Alfonso V, exposées aux intempéries jusque dans la décennie 1990³⁷. L'analyse de l'œuvre des restaurateurs est rendue malaisée par la l'exacte similitude de la pierre employée au XIX^e siècle et à l'époque médiévale mais peut être conduite sur la base des journaux de travaux rapportés par Maria João Baptista Neto et plusieurs documents figurés comme des photographies antérieures à ces travaux ou contemporaines de ceux-ci, aujourd'hui conservées par les services de la Direcção Geral dos Edifícios e dos Monumentos Nacionais à Lisbonne. Un long et patient travail de restitution des groupes originaux est un préalable nécessaire à l'analyse de cette sculpture. Les pierres employées à Batalha par les constructeurs médiévaux comme par les restaurateurs du XIX^e siècle ont été l'objet de plusieurs études. Il semble que l'on trouve encore sur place les anciens abreuvoirs ayant servi au bétail utilisé pour le transport des pierres jusqu'au

³⁶ Sur ces travaux de restauration et la leur place dans la constitution d'une politique patrimoniale nationale, on consultera les travaux de Maria João Baptista Neto (*James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*, Lisbonne, Estampa, 1997 ; notamment, p. 126 et suiv.) et de son étudiante Clara Moura Soares (*O Restauro do Mosteiro da Batalha. Pedreiras Históricas, Estaleiro de Obras e Mestres Canteiros*, coll. *História e Arte*, Magno, Leiria, 2001). Voir également Lucia Maria Cardoso Rosas, *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*, dissertação de doutoramento em História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Prof. Dout. Artur Nobre de Gusmão et Prof. Dout. Carlos Alberto Ferreira de Almeida (dir.), 1995 (pp. 192-215 notamment).

³⁷ Sur ces dégradations consécutives aux restaurations antérieures, voir l'analyse pétrographique sommaire de A. Rattazzi, M. Camaiti et D. Salvioni (« The Statues of the apostles from the main doorway of the church of the monastery of Batalha (Portugal) : analysis of degradation form in relation ancien treatments », dans *International Congress on Deterioration and Conservation of Stone. Proceedings*, Berlin 1996, pp. 101-108).

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

chantier et y reconnaître les quais de chargement de ces pierres. Ce sont des carrières voisines qui sont, ultérieurement, exploitées pour les travaux de restauration du couvent au XIXe siècle. La localisation de ces carrières de restauration est fournie par l'ingénieur Luis Pereira de Sousa dans un article écrit entre 1903 et 1906 dans la *Revista de Engenharia Militar* (Les n° 8 et 9 (« Os Calcários do Distrito de Leiria »))³⁸.

Parmi ces apôtres, peuvent être identifiés avec certitude saint Jacques le Majeur (*fig. 9*), pourvu de son chapeau de pèlerin et d'une coquille sur son livre, et saint Barthélemy (*fig. 10*), accompagné d'un démon enchaîné qu'il foule aux pieds pour rappeler le miracle de l'apôtre qui, en Inde, combat le diable logé dans une idole. Cette représentation apparaît fréquemment à la fin du Moyen Âge dans la décoration sculptée des édifices de la péninsule (porte du Pardon, portail central de la façade de la cathédrale de Tolède, première moitié du XIVe siècle³⁹ ; portail de Santa Maria de los Reyes de La Guardia, avant 1400⁴⁰ ; contrefort droit de la façade de l'église Saint-Paul de Valladolid, à l'extrême fin du XVe siècle⁴¹ ; niches du portail de La Pellejería à la cathédrale de Burgos, vers 1516⁴² ; tombe de Gutierre de la Cueva provenant de Cuellar et maintenant à la Hispanic Society of America⁴³). Au Portugal, au début du XVIe siècle, on le retrouve dans le collège apostolique du portail sud du monastère des Hiéronymites de Belém. Dans ces exemples, saint Barthélemy apparaît bien accompagné d'un démon tenu enchaîné.

Cette iconographie n'est pourtant pas uniformément employée dans la péninsule Ibérique puisqu'on trouve des occurrences d'une disposition plus commune où l'apôtre est pourvu d'un couteau rappelant son écorchement et, parfois, de sa peau qu'il porte sur l'épaule, conformément à la tradition iconographique française (portail dit des Apôtres de la cathédrale d'Ávila). De manière symptomatique dans la littérature, le démon-attribut n'est signalé que très rapidement et

³⁸ « O Mosteiro de Santa Maria da Vitória : suas rochas e patologias », dans Luís Aires-Barros, *As rochas dos monumentos portugueses. Tipologias e patologias*, Lisbonne, IPPAR, 2001, 2 vol., t. 2, pp. 452-471 et article cité dans I. Aires-Barros, M.- J. Neto, C. Soares, « As pedreiras exploradas para a construção e para os restauros do Mosteiro da Batalha », *Comunicações. Actas do V Congresso Nacional de Geologia*, tome 84, fasc. 2, Lisbonne, 1998, pp. 174-177 ; p. 176).

³⁹ Illustration dans A. D. Sanpere et J. A. de Lasarte, *Op. cit.* note 20, p. 112

⁴⁰ Illustration dans *Ibidem*, p. 164.

⁴¹ Cette façade semble avoir été terminée avant 1500 (Clementina-Julia Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 252 et illustration CXXIV et CXLII).

⁴² Voir Beatrice Gilman Proske, *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*, New-York, 1951, pp. 42, 249,

⁴³ *Eadem*, pp. 378 et 421.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44 non expliqué par Louis Réau. Il est absent de la *Bibliotheca sanctorum* et n'apparaît pas non plus chez Emile Mâle mais, à l'inverse, est cité de manière récurrente dans les répertoires ibériques⁴⁴.

Au Portugal même, cette iconographie plus répandue se rencontre puisqu'au portail de la cathédrale d'Evora (v. 1340), on peut vraisemblablement reconnaître l'apôtre de l'Inde dans l'une des deux figures d'ébrasements pourvues d'un couteau et situées en seconde place de chaque côté de la porte⁴⁵. Non loin de Batalha un cycle dédié à saint Barthélemy orne encore l'un des longs côté du très célèbre tombeau de Pedro I dans l'abbaye cistercienne d'Alcobaça, peut-être en raison de la psychologie particulièrement instable du personnage⁴⁶.

L'identification des autres apôtres est conjecturale. Dans la suite du texte, le doute quant à l'identification des apôtres des ébrasement sera rappelé par la présence de guillemets. La constitution du collège apostolique ne relève pas uniquement des sources scripturaires et ce sont rarement les véritables apôtres du *Coetus apostolorum* qui sont représentés à l'époque médiévale. Très fréquemment, la puissance symbolique du chiffre s'impose et conduit le concepteur à

⁴⁴ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955-1959, t. III, p. 182. *Bibliotheca sanctorum*, Istituto Giovanni XXII nella Pontifica Università Lateranense, Rome, 1961, t. II, p. 851-878 (notice de Maria Letizia Casanova). Emile Mâle, *Les saints compagnons du Christ*, Paris, Beauchesne, 1958 (rééd. 1988), pp. 203-209. Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos*, Barcelone, Omega, 1950, pp. 56-57 et Luís Chaves, *Registros de Santos*, Lisbonne, 1925, p. 33.

⁴⁵ Reconstituée à l'initiative de l'évêque D. Durando Pais ou Paes (1267-1283), la cathédrale d'Evora ne reçoit sa façade, après des travaux particulièrement longs, que vers le milieu du XIV^e siècle. Le portail n'est mis en place avec ses sculptures que sous l'épiscopat de D. Pedro IV de Evora (1323-1340) qui finance ces travaux en même temps que la construction d'un nouveau cloître (reprise succincte de l'état de la question dans P. Pereira, *Op. cit.*, note 5, p. 368).

Sur la cathédrale d'Evora et ses campagnes de construction, on pourra consulter en dernier lieu la synthèse de Virgolino Ferreira Jorge (« Arquitectura, medida e número na Catedral de Evora », dans *Monumentos. Revista semestral de edificios e monumentos*, n. 26, avril 2007, pp. 26-37), qui reprend le dossier architectural engagé par Mario Tavares Chicó (Mário Tavares Chicó, *A catedral de Evora na Idade Média*, Evora, Nazareth, 1946) ; ce dernier ouvrage ne traitant pas de la sculpture.

Sur la sculpture du portail, voir en dernier lieu l'étude rapide de Margarita Ruiz Maldonado, « La escultura trecentista de la seo de Evora », dans *Boletín del museo e instituto "Camón Aznar"*, 45, 1991, pp. 29-51.

⁴⁶ Carla Varela Fernandes trouve ici l'explication de cette dévotion (Carla Varela Fernandes, *Poder e representação. Iconologia da família real portuguesa. Primeira dinastia. Séculos XII a XIV*, Doutoramento em História – História da Arte, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Tese orientada pelo Professor Doutor Vitor Serrão, 2004, 2 vol, 947 p. ; p. 706). Au Moyen Âge, Saint Barthélemy est en effet un intercesseur invoqué contre les atteintes du démon, toujours responsable de tels désordres (L. Chaves, *Op. cit.* note 44, p. 33) et J. Leite de Vasconcellos, *Tradições populares de Portugal*, Porto, 1982, p. 15).

Sur le tombeaux très célèbres de D. Pedro et D. Inês à Alcobaça, voir en dernier lieu la synthèse de Jose Custodio Viera da Silva (*O panteão régio do mosteiro de Alcobaça*, Lisbonne, IPPAR, 2003).

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

remplacer Matthias ou Jude, le plus souvent, par saint Paul ⁴⁷. Les culots, dont les originaux sont aujourd'hui encore visibles, n'apportent ici aucune aide puisqu'ils supportent une iconographie tout à fait spécifique, alliant des scènes mythologiques à des thèmes à consonnance dominicaine. Contrairement à ce qui est souvent avancé, l'oiseau de la console N6 doit plutôt être identifié à un phoenix qu'à l'aigle de saint Jean. On en possède d'autres exemples dans la péninsule Ibérique : plus tôt, à Evora, au Portugal ; plus tard, dans les stalles de Léon⁴⁸ ou de Séville⁴⁹, en Espagne. Cette identification de l'oiseau mythologique est renforcée par les scènes voisines où Saul António Gomes a reconnu, à juste titre semble-t-il, des scènes des travaux d'Hercule (Hercule et Antée (*fig. 12*); Hercule et le taureau de Crète).

Pour le reste de la péninsule Ibérique, les travaux de Ana Ávila ont mis en évidence les occurrences de la figure d'Hercule dans les façades civiles de Barcelone par exemple, à partir du dernier tiers du XVe siècle⁵⁰. On rencontre ultérieurement Hercule dans les stalles de la cathédrale de Barcelone, de Séville ou d'Astorga à la fin du XVe siècle et dans les premières décennies du XVIe siècle⁵¹. La figure du héros antique se prête à de multiples interprétations chrétiennes. Outre son statut d'*exemplum virtutis* dans certains contextes civils comme à Barcelone en Espagne ou Florence en Italie, il peut être une figure du Christ lui-même. Dès lors, sa lutte avec le géant Antée doit être comprise comme une allégorie de la lutte de l'homme contre ses passions comme l'écrit Guido da Pisa⁵², voire de Dieu contre le diable. L'épisode du taureau de Crète est, quant à lui, interprété comme une image de la lutte du Christ contre l'orgueil. Les frères franciscains et dominicains, espagnols comme portugais, paraissent avoir été des acteurs importants de cette christianisation des textes antiques et singulièrement d'Ovide⁵³. Dans le Portugal de la fin du

⁴⁷ Sur ce point, Frédéric Pleybert, *Le collège apostolique du Bec-Hellouin. Etude stylistique*, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'art, sous la direction de Dany Sandron et Anne Prache, Université de Paris-IV-Sorbonne, 1996, p. 28.

⁴⁸ Isabel Mateo Gomez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1979, p. 28.

⁴⁹ *Eadem*, pp. 76-77 et fig. 55. Dans le réfectoire de Pampelune, le pélican présente des dispositions par ailleurs tout à fait proches du phénix de Batalha (Ignacio Malaxecheverría, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pampelune, 1982, pp. 17-28 « El águila »).

⁵⁰ Ana Ávila, *Imagens y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelone, Anthropos, 1993. Voir son chapitre « Exaltación de Hercules como héroe y prototipo del hombre virtuoso » (pp. 163-221).

⁵¹ Isabel Mateo Gómez, « Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas », dans *Archivo español de arte*, 1972, 48 (189), pp. 115-125.

⁵² H. David Brumble, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance A Dictionary of Allegorical Meanings*, Londres/Chicago, Fitzroy, 1998, pp. 26-27.

⁵³ « A racionalização cristã de Ovídio na "General estória" e no "Livro da Montaria" », dans Mário Martins, *Estudos de cultura medieval*, t. III, Lisbonne, 1983, pp. 119-131 ; p. 125). Voir également Saul António Gomes, « Um

Moyen Âge, comme ailleurs en Europe, la culture antique en général paraît avoir conservé une certaine audience (sans pourtant que l'on puisse parler d'une culture renaissante ou « pré-humaniste » à la cour des premiers rois d'Avis⁵⁴). En témoigne, par exemple, la diffusion des textes d'Ovide ou la traduction de poèmes ovidiens par le poète anglais John Gower († 1408), précisément sous l'impulsion de Philippa de Lencastre⁵⁵. Dans le cas spécifique de la lutte d'Hercule contre le géant Antée à Batalha, cette christianisation du texte s'adjoint d'autres significations, plus précises : dans sa *General Estoria*, Aphonse X le Sage y découvre un secret de tactique militaire ! Le contact nécessaire à Antée avec le sol devient alors une figure des communications et des échanges avec le territoire dominé par le prince. Sans ces échanges, sans ces communications, Antée perd la guerre qui l'oppose au héros⁵⁶. Peut-être est-il possible de reconnaître ici un écho de la bataille perdue par Juan I de Castille contre João I d'Avis.

Parmi les autres consoles originales, parfois trop ruinées pour être identifiées, on retiendra les armes des souverains en N1 et S1 et des consoles que l'on peut qualifier de « dominicaines » en S2 et S3 où apparaissent deux frères dominicains, debout de part et d'autre de la corbeille sur un couple de personnages hybrides, tenant un livre ouvert face au spectateur. Cette disposition des frères tenant ouvert le livre de la règle se retrouve à l'identique dans un chapiteau contemporain de l'aile sud du cloître et, dans un chapiteau double du couvent de São Francisco de Santarém, confirmant ainsi une datation haute des consoles de Batalha⁵⁷. Cette disposition iconographique n'est, par ailleurs, pas propre au Portugal puisqu'on la retrouve au XIV^e siècle en Bretagne dans

breve olhar sobre o humanismo português de Quatrocentos », dans *Derivas*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2006, pp. 87-99.

⁵⁴ Aires Augusto Nascimento, « As Livrarias dos Príncipes de Avis », dans *Biblos, Revista da Faculdade de Letras de Coimbra*, 1993, vol. 69, « Actas do Congresso Comemorativo do 6^e Centerario do Infante D. Pedro », pp. 265-287, pp. 283. Voir également Nair de Castro Soares, « A *Virtuosa Benfeitoria*, primeiro tratado de educação de príncipes em português », dans *Biblos, Revista da Faculdade de Letras de Coimbra*, 1993, vol. 69, « Actas do Congresso Comemorativo do 6^e Centerario do Infante D. Pedro », pp. 289-314, p. 303.

⁵⁵ Mário Martins, « Um poema ovidiano de John Gower e a sua tradução do português para o castelhano », dans M. Martins, *Op. cit.* note 53, pp. 95-119. Voir également « Ovídio na nossa Idade Média » (pp. 85-94).

⁵⁶ « Este, porém, acabou por compreender onde refazia o exército. Com as comunicações cortadas, Anteu perdeu a guerra » (M. Martins, *Op. cit.* note 53, p. 129).

⁵⁷ Illustration dans Leonardo Charréu, *O mosteiro de S. Francisco de Santarém e o coro alto de D. Fernando. Arquitectura, espaço e arte funerária no séc. XIV*, tese de dissertação de mestrado em História da Arte, Artur Nobre (dir.), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995, t. II, fig. 44 et 45. La datation de ce chapiteau est l'objet d'un débat ponctuel et varie entre le XIII^e et après 1363 (voir sur ce point : Gérard Pradalié, *O convento de São Francisco de Santarém*, Camara municipal de Santarém, 1992, p. 129 et Leonardo Charréu, t. I, p. 81). Nous avons tendance à suivre cette dernière datation.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44
un groupe du musée de l'abbaye de Landevennec, au Folgoët et à Saint-Guérolé en Erugé-Gabéric⁵⁸.

Les ateliers de Batalha et l'art européen après 1400

Les observations faites plus haut sur l'histoire du chantier conduisent à une réévaluation importante de la datation du célèbre portail de Santa Maria da Vitória de Batalha puisqu'il convient dès lors de situer au moins sa mise en oeuvre dans le premier quart du XV^e siècle. La décoration sculptée suit de peu ces travaux comme le confirme l'analyse stylistique : une Vierge de l'Annonciation et l'archange Gabriel lui faisant face décorent la corbeille de deux petits chapiteaux recevant les archivoltes sur le côté droit de la baie sud-ouest de la salle du chapitre (*fig. 11*). Ces figures présentent des similitudes frappantes avec les culots originaux provenant du portail central. Le dessin des plumes du phoenix, dont les barbes s'organisent régulièrement autour de tiges parallèles comme la structure même de l'aile, composée de trois couches superposées, est en tout point semblable à celui des ailes de l'ange de l'Annonciation (la Vierge porte un étrange collier de mains qui doit rappeler l'épisode légendaire de ses funérailles où les mains des juifs tentant de renverser le cercueil se sont miraculeusement coupées pour y rester attachées). Cette comparaison est encore renforcée par l'examen des draperies des deux personnages. Les nombreux plis fins qui ornent le vêtement de la Vierge comme de l'ange se retrouvent très clairement dans d'autres sculptures qui ornaient les culots du portail. C'est par exemple le cas du culot N3 (Hercule vainqueur d'Antée (*fig. 12*)) ou celui du roi chevelu du culot N4 (les originaux de ces deux scènes sont visibles dans le dépôt lapidaire). Ces traits stylistiques sont immédiatement visibles dans les anges musiciens des chapiteaux du collatéral nord par exemple ou les frères "crachant" des rameaux feuillagés qui les accompagnent parfois⁵⁹. Enfin, les végétaux que tiennent les personnages dans un chapiteau du vaisseau central sont exactement superposables à ceux d'où surgissent les petits personnages de la baie sud de la salle du chapitre. Ces premiers intervenants du chantier de sculpture sont indubitablement des sculpteurs d'origine et/ou de formation portugaise. Le décor des consoles du portail comme des chapiteaux de la nef est proche de celui qui se retrouve par exemple dans les chapiteaux de l'église de Graça de Santarém, commencée en 1380⁶⁰, où les mêmes visages crachent des rinceaux végétaux voisins.

⁵⁸ Christiane Prigent, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse Bretagne (1350-1575)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1992, p. 415.

⁵⁹ Reproduction des chapiteaux de la nef dans Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Magno, 1997, pp. 84-96.

⁶⁰ Vítor Serrão, *Santarém*, Lisbonne, Presença, 1990, p. 44.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

Ce schéma se retrouve également dans un chapiteau du chœur de la très intéressante chapelle castrale Nossa Senhora da Pena du château de Leiria, dans les mêmes années⁶¹.

Immédiatement, se perçoit une nette différence stylistique entre ces sculptures et les œuvres du second atelier actif à Batalha et responsable de la plus importante part du décor de la façade (*fig. 6, 7, 9, 10, 15, 19*). Cet atelier des voussures et des ébrasements, au sein duquel peuvent se percevoir au-moins deux mains, montre une qualité de travail assez nettement supérieure. Si les visages sont assez peu expressifs voire standardisés, leur traitement témoignent d'une attention nouvelle à la réalité physique. Le nez, les yeux, les légères rides d'expression comme le canon d'ensemble de ces personnages sont plus savamment réalisés que sous le ciseau du premier atelier du chantier. Le traitement des draperies, surtout, illustre un savoir-faire, d'inspiration gothique, radicalement différent de celui du premier atelier et inédit encore dans la loge de Batalha sinon dans l'ensemble du Portugal.

C'est en Catalogne que se trouve le premier exemple devant être indubitablement comparé aux sculptures du portail de Batalha. Il s'agit de l'église paroissiale de Santa Maria de Castelló d'Empúries (province de Gérone). Les sculptures de son portail présentent de nettes similitudes avec les apôtres du couvent portugais et, cela, en dépit de différences sensibles qui interdisent d'y reconnaître l'activité d'un seul et même maître (notamment dans le traitement des visages). On pourrait ainsi en premier lieu comparer le saint Jacques le Majeur du portail portugais (*fig. 9*) avec la deuxième statue-colonne de l'ébrasement sud du portail de Castelló d'Empúries, identifiable peut-être à saint Jean (*fig. 13*). Dans les deux statues, le personnage tient le livre ou un attribut de sa main gauche et cette disposition conduit à imposer au personnage un fort hanchement. Dans les deux cas, le livre porté assez haut sur le flanc gauche appuie sur la retenue du vêtement qui descend depuis l'épaule opposée le long du torse. Les retombées du tissu le long de la hanche et de la jambe gauche du personnage forment des enroulements et des dessins extrêmement proches comme le sont les long plis courbes allant, sur le torse et le ventre, de gauche à droite. Enfin, la partie inférieure du manteau s'épanche doucement au sol en s'inclinant doucement vers la droite.

Ce drapé "en tablier" se retrouve à plusieurs reprises dans les ébrasements de Castelló d'Empúries, notamment dans les troisième et quatrième statues méridionales. La comparaison avec le saint "Marc" de Batalha est ici assez parlante tant les dispositions d'ensemble paraissent s'y faire écho, bien qu'elles soient inversées dans la quatrième figure sud de Castelló d'Empúries.

⁶¹ L'étude de cette chapelle est en cours mais on consultera dès à présent avec profit la seule synthèse historique précise disponible, par Saul António Gomes (*Introdução à história do castelo de Leiria*, Leiria, Câmara Municipal, 2004, première édition réduite en 1995)

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

Les liens entre les sculptures de ces deux édifices sont plus explicites encore si l'on examine la statue aujourd'hui déposée dans le couloir d'accès à la sacristie de Castelló d'Empúries (*fig. 14*) (qui occupait à l'origine l'extrémité de l'ébrasement nord du portail). La comparaison avec le saint Jacques de Batalha emporte définitivement l'adhésion. Bien qu'elles soient, ici, inversées les retombées du long vêtement s'organisent de manière strictement symétrique, y compris dans l'étroit ourlet du tissu partant de l'épaule pour rejoindre l'aîne opposée. C'est surtout, le hanchement de la figure qui apparente ces deux personnages. Dans les deux cas, la silhouette forme un S très étiré tout à fait caractéristique. Pour finir, on pourra évoquer ici le saint "Jean" du couvent de Batalha (*fig. 15*) où se retrouve, outre l'élanement général de la silhouette, le même système, devenu alors conventionnel, du drapé "en tablier".

L'unité et la cohésion apparente de Castelló d'Empúries masquent en fait différentes campagnes de construction. C'est vers 1400 qu'apparaissent quelques références au "portal nou" de l'église que l'on peut très vraisemblablement identifier à sa façade occidentale, à l'issue d'un chantier mené de l'est vers l'ouest. Les études les plus récentes conduisent à attribuer le projet de façade de Santa Maria de Castelló d'Empúries à l'architecte et sculpteur picard Pierre de Saint-Jean, appelé Pere de Santjoan. L'hypothèse repose sur des arguments solides et paraît devoir être aujourd'hui acceptée⁶².

Pierre de Saint-Jean apparaît pour la première fois dans la documentation en 1396-1397, date à laquelle il est désigné maître du portail du Mirador de Majorque⁶³, commencé vraisemblablement en 1389 par le sculpteur majorquin Pere Morey et dont les travaux, après plusieurs arrêts, s'interrompent avec sa mort, le 29 janvier 1394. Après le recrutement de Guillem Morey, frère du défunt et tout nouveau maître d'œuvre de la cathédrale de Gérone⁶⁴, la direction des travaux est confiée au sculpteur d'origine picarde Pierre de Saint-Jean qui reçoit une pension annuelle et

⁶² Pere Freixas Camps, « Santa Maria de Castelló d'Empúries », dans Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura (I et II) : Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, 2 vol., Barcelone, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 51-59, p. 58. Joan Valero Molina, « L'étapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan », dans *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, v. XLII, 2001, pp. 221-236.

⁶³ Marcel Durliat, « Un artiste picard en Catalogne et à Majorque : Pierre de Saint-Jean », dans *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Caravelle, 1963, p. 112. Voir rapide bibliographie, dans Michèle Beaulieu et Victor Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris, Picard, 1992, p. 31.

⁶⁴ Guillem Morey apparaît déjà, en tant que sculpteur, parmi les personnages convoqués pour l'expertise de 1386 à la cathédrale de Gérone (Christian Freigang, « *Solemnus, notabilis et proporcionabilis*. Les expertises de la construction de la cathédrale de Gérone. Réflexions sur le discours architectural au Moyen Âge », dans Fabienne Joubert et Dany Sandron (dir.), *Pierre, Lumière, Couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris, PUPS, 1999, pp. 385-393, p. 387).

réalise un dessin du portail⁶⁵. Il apparaît par la suite en tant que maître majeur de la cathédrale de Gérone⁶⁶ (1397), chantier à la tête duquel il est remplacé par Guillaume Bofill à partir de 1404⁶⁷. L'artiste continue cependant à résider un temps à Gérone, où il est documenté en 1405, mais les mentions ultérieures permettent de le voir s'installer ensuite en Roussillon, peut-être à Elne ou à Perpignan. Après une expertise menée en mars 1406 et un long silence documentaire, il réapparaît en 1410 à la cathédrale Sainte-Marie d'Urgell où il s'engage à sculpter les stalles du chœur, travaux qui feront l'objet de contestation. À l'issue de cette mésaventure, il termine sa vie à Barcelone où la dernière mention l'attestant remonte au 15 avril 1431 alors qu'il s'apprête à se rendre à Villefranche-de-Conflent pour visiter des carrières pour la réalisation de fonts baptismaux⁶⁸.

L'attribution des sculptures du portail de Castelló d'Empúries à Pierre de Saint-Jean et l'histoire du chantier⁶⁹ conduit donc Pere Freixas Camps, à la suite de Marcel Durliat, à en situer la réalisation entre 1406 et 1410, c'est-à-dire durant le vide documentaire concernant l'artiste picard, entre ses travaux de Perpignan et ceux de la cathédrale d'Urgell. On comprendra que nous ne proposons pas ici d'allonger la liste des œuvres attribuables à Pierre de Saint-Jean en y ajoutant simplement les sculptures batalhinaises. Ces deux œuvres nous paraissent cependant d'une ambiance suffisamment proche pour appuyer l'hypothèse d'une formation commune de leurs auteurs. La chronologie relative de ces deux chantiers renforce cette présomption et autorise à

⁶⁵ Joan Domenge I Mesquida, « Le portail du *mirador* de la cathédrale de Majorque : du document au monument », dans Philippe Bernardi, Andréas Hartmann-Virnich, Dominique Vingtain (dir.), *Texte et archéologie monumentale. Approches de l'architecture médiévale*, actes du colloque tenu au palais des Papes d'Avignon les 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre 2000, Montagnac, éd. Monique Mergoïl, 2005, pp. 10-26, p. 18. Sur la carrière de ce personnage à Majorque et en Catalogne, on regardera en dernier lieu la reprise poussée du dossier par Joan Domenge I Mesquida (*L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Palma, 1997, pp. 211-216).

⁶⁶ F. Fita, *Los reys d'Aragó y la seu de Girona, desde l'any 1462 fins al 1482*, Barcelone, 1873, p. 107 ; cité par J. V. Molina, *Op. cit.* note 62, p. 222.

⁶⁷ M. Durliat, *Op. cit.* note 63, pp. 111-120, p. 115 et J. V. Molina, *Op. cit.* note 62, p. 223. Pere Freixas Camps évoque la date de 1406 en confondant manifestement la fin de sa charge à Gérone et la dernière occurrence documentaire du sculpteur à Perpignan (P. F. Camps, *Op. cit.* note 62, p. 58).

⁶⁸ M. Durliat, *Op. cit.* note 63, p. 119. Bien que la cathédrale de Barcelone soit majoritairement construite en grès de Montjuïc, dans les environs immédiats de la cité, quelques mentions textuelles font occasionnellement référence à l'utilisation du marbre de Villefranche-de-Conflent (Josep Bracons Clapés et M. Rosa Terés I Tomás, « La catedral de Barcelona », dans Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura (I et II) : Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, 2 vol., Barcelone, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 274-301 ; p. 283).

⁶⁹ Tableau des fondations de chapelles dans P. F. Camps, *Op. cit.* note 62, pp. 52-53. La mention de l'achèvement d'une chapelle voisine de la façade en 1381 paraît être une erreur de Marcel Durliat (M. Durliat, *Op. cit.* note 63, p. 116).

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

reconnaître dans les ébrasements de Batalha le travail d'un atelier ayant été au contact des œuvres de Catalogne dix à vingt ans plus tôt, sinon formé dans ces ateliers eux-mêmes. Par ailleurs, une tête de saint Paul (*fig. 20*) provenant du "portail des apôtres" de la cathédrale de Lerida (Lleida) et aujourd'hui conservée au musée diocésain (inv. 533) doit être signalée ici tant ses dispositions paraissent devoir être mises en rapport avec les œuvres étudiées ici (*fig. 10*). Son attribution au sculpteur Guillem Solivella reste hypothétique mais la nature de la pierre employée comme ses traits stylistiques d'ensemble permettent d'établir des liens entre la sculpture batalhinaise et la production sculptée catalane à la fin du XIV^e siècle⁷⁰. La date attribuable à cette sculpture, possiblement vers 1391, s'inscrit en outre dans le panorama chronologique proposé plus haut.

Cette possible source catalane des ateliers de sculpture ayant œuvré à Santa Maria da Vitória doit être mise en relation avec les dispositions de l'architecture du couvent portugais lui-même. En effet, un regard attentif à son vocabulaire et à sa syntaxe conforte la proposition qui vient d'être faite.

Depuis la fin du XVIII^e siècle et la "redécouverte" du couvent de Batalha par les voyageurs et savants anglais, la question des origines et de la formation de ses constructeurs et, singulièrement, du second maître d'œuvre, le mystérieux maître Huguet, est au cœur des études portugaises. Très vite en effet, face aux singularités du monument et la difficulté à l'intégrer dans le développement artistique du Portugal aux XIV^e et XV^e siècles, s'impose alors l'hypothèse d'une formation extérieure au royaume de cet architecte si singulier. Le caractère exogène de cette rupture dans le développement artistique portugais a rapidement été l'objet d'interrogations de la part des historiens de l'art qui se sont heurtés à l'absence de données textuelles concernant les origines de la plupart des intervenants du chantier. C'est d'abord vers la tradition architecturale du *perpendicular style* anglais que se sont tournés les commentateurs, fortement marqués par le contexte de la "redécouverte" du monument par les voyageurs anglais et irlandais du dernier tiers du XVIII^e siècle et, parmi ceux-ci, les relevés architecturaux publiés par James Cavenah Murphy en 1795⁷¹ qui ont alors un impact considérable sur les milieux déjà empreints de médiévalisme dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle. Murphy n'est pourtant pas le premier voyageur venu d'outre-Manche à visiter le couvent de Batalha puisque, dès 1783, William Burton Conyngham,

⁷⁰ *Millenium. História y Arte de la Iglesia Catalana. História y Arte de la Iglesia Catalana*, cat. expo. Barcelone, 3 mi-28 juillet 1989, p. 280. L'analyse de ces fragments sculptés devrait être menée plus précisément pour avancer sur cette piste de recherche.

⁷¹ James Murphy, *Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha in the province of Estremadura in Portugal with the History and description by Fr. Luis de Sousa ; with remarks to which is prefixed an introduction discourse on the principles of gothic architecture by James Murphy illustrated with 27 plates*, Londres, Library of Fine Art, 1836 (reed).

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

président de la *Irish Academy* et membre de la *London Society of Antiquaries*, avait profité d'un périple similaire pour effectuer plusieurs relevés et dessins du couvent dominicain portugais qui ont servi de base de travail à James Murphy. Mais plus de vingt ans auparavant, dès 1760, Thomas Pitt (1737-1793), neveu du premier comte de Xhatham, William Pitt, avait débarqué à Lisbonne en compagnie de John Lyon, neuvième comte de Strathmore (1737-1776), et de l'ambassadeur anglais à la cour portugaise, Lord Kinnoull, pour un voyage devant les mener en Espagne, à Barcelone, à Genève puis en Italie et qu'il décrit dans un journal de voyage resté inédit. Devant le couvent de Batalha, les visiteurs ne peuvent cacher leur admiration pour « l'extrême beauté » de la façade et le dessin de sa baie principale « plus élégant que celui de la façade de York ». C'est à cette occasion qu'apparaît, à notre connaissance, la première occurrence d'une tradition historiographique appelée à un grand succès au Portugal. Les deux voyageurs anglais, au détour d'une description de la chapelle du fondateur, en attribuent la construction à un architecte anglais : « The Building, for the Honour of our Country, was executed by an Englishman, who lies in the Nave, with an Inscription over him⁷² ». Au crédit de ces commentateurs, il est vrai que l'idée d'une influence du *perpendicular style* anglais trouve à s'appuyer sur certains aspects du contexte historique puisque la plupart d'entre-eux rappellent dans leurs développements le souvenir de l'épouse de João I, Philippa de Lancastre, à qui est attribué un rôle dans le recrutement des ouvriers employés à la construction.

Cependant, pour José Custodio Viera da Silva, l'influence de ces modèles catalans, barcelonais, et celui de la cathédrale Sainte-Eulalie de la ville, se perçoit dans bien des édifices de l'Alentejo⁷³. S'agissant de l'Estremadura et de Santa Maria da Vitória de Batalha des rapprochements architecturaux pourraient être établis plus précisément avec les portails de Santa-Maria-del-Mar, Santa-Maria-del-Pi de Barcelone ou le portail Sant Iu de la cathédrale. Mais plus encore qu'à la façade, les rapports entre Santa Maria da Vitória et l'architecture catalane apparaissent de manière frappante dans la salle du chapitre du couvent. La voûte qui la recouvre (*fig. 4*) constitue une véritable prouesse technique et un morceau de bravoure de l'architecture gothique portugaise qui

⁷² John Frew et Carey Wallace, « Thomas Pitt, Portugal and the Gothic Cult of Batalha », dans *The Burlington Magazine*, vol. CXXVIII, n° 1001, août 1986, pp. 582-585 ; p. 582. Thomas Pitt, *Observations in a Tour to Portugal and Spain 1760 by John Earl of Strathmore & Tho Pielt Esqur'*, cité par Maria João Batista Neto, *A direcção geral dos edifícios e monumentos nacionais e a intervenção no património arquitectónico em Portugal (1929-1960)*, 3 vols., dissertação de doutoramento em história da arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa Carlos Alberto Ferreira de Almeida et Artur Nobre de Gusmão (dir.), Lisbonne, 1995, pp. 37-38. Notamment : *Pitt MS*, p. 114 ; cité par J. Frew et C. Wallace, *Op. cit.* note 72, p. 584.

⁷³ José Custodio Viera da Silva, *A arquitectura gótica catalã e a arquitectura do tardo-gótico alentejano : estudo de influencias*, Porto, 1989, pp. 11-18.

ne sera dépassée en hardiesse que par le transept de l'église des Hiéronymites de Belém, au début du XVI^e siècle. Affecter une date à son achèvement et, plus particulièrement, à la réalisation de son voûtement est plus problématique et demande un examen serré de la documentation disponible. De fait, il semble bien qu'il faille attendre bien tard pour voir l'achèvement définitif et le couvrement de cet espace, pourtant central dans la vie du couvent : la première mention formelle d'une réunion conventuelle tenue dans la salle du chapitre (« dans le chapitre ») ne qu'à 1517⁷⁴. Antérieurement, l'« église vieille » voisinant le couvent remplissait ce rôle comme en témoignent les nombreux actes passés dans ce lieu par le chapitre. La salle capitulaire paraît néanmoins avoir été achevée dans les décennies précédentes, peut-être dès les années 1470, puisque le roi Afonso V s'y fait inhumer en 1481 selon le témoignage de Damião de Góis⁷⁵, attestant ainsi du statut particulier du couvent dominicain dans les pratiques symboliques du pouvoir royal portugais comme de l'achèvement de cette salle dès cette époque. L'absence de toute mention de réunions capitulaires avant le début du XVI^e siècle doit, vraisemblablement, être expliquée par le statut nouveau et inédit de cette salle dont témoigne la présence de la dépouille royale. Le choix d'un voûtement particulièrement savant et complexe par les commanditaires va dans le sens de cette interprétation. En 1623 en effet, Luís de Sousa rappelait que la voûte de la salle capitulaire s'était effondrée à deux reprises durant les travaux et que le roi, désireux de faire réaliser l'ambitieux projet sans supports, avait fait alors venir plusieurs prisonniers du royaume, « condamnés à de grandes peines », pour ne pas risquer la vie des officiers de ses travaux⁷⁶. L'analyse des armes royales figurant aux clefs de cette voûtes achève de convaincre d'un achèvement de ces travaux sous le règne d'Afonso V.

Si des incertitudes demeurent sur le premier plan projeté pour cette salle capitulaire par Afonso Domingues en raison de l'absence de fouilles archéologiques, il paraît assez clair en

⁷⁴ Mention par exemple en 1517 : « ... na vylla de Ssanta Maria da Vytoria dentro no Mosteiro de Sam Domyngos no capytolo... » (Le 15 avril 1517 – ANTT, Mosteiro da Batalha, Livro 4, Doc. 258, dans S. A. Gomes, *Op. cit.* note 2, t. III, pp. 390-391).

⁷⁵ « [...] De Sintra foi levado seu corpo abo mosteiro da Batalha acompanhado pelo Conde de Monsanto, dom Joam de Castro, e per outras pessoas principaes, onde foi sepultado na casa do Cabido do mesmo mosteiro » (Damião de Góis, *Crónica do Príncipe D. João* (édition critique e comentada de Graça Almeida Rodrigues), Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, 1977, p. 215 ; cité dans Saul António Gomes, *D. Afonso V*, Lisbonne, Circulo de Leitores, 2006, p. 271).

⁷⁶ « He fama, que ao tempo que se fabricava, cabio duas vezes ao tirar do simples com dano de officiaes, e el-Rei desejando, que todavia ficasse a casa sem o desar de columnas em meio, propeteo mervês ao Arquitecto ; as quaes o fizêrão espertar de sorte, que tornando-a a fechar affirmou que teria melhor successo ; porém ao tirar da madeira do simples dizem, que não quix el-Rei arriscar os officiaes, e mandou vir das prisões do Reino alguns homens, que estavam setenceados a grandes penas, pera que sobre elles cabisse o terceiro dano quando succedesse. » (Fr. Luís de Sousa, *História de S. Domingos*, Lisbonne, 1623 (puis 1662, 1678 - rééd. par M. Lopes de Almeida, Porto, Lello, 1977), cap. XVIII (« Descreve-se o mais interior do Convento »), vol. I, p. 648).

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

revanche que maître Huguet en a conçu dès son arrivée le plan actuel, dépourvu de tout support intermédiaire (suivant en cela vraisemblablement la volonté du roi). En effet, les retombées d'angles de la voûte se font aujourd'hui sur des consoles parfaitement adaptées à sa forme. Si l'accueil des réunions capitulaires dans cette salle paraît donc avoir été repoussé après 1517, le plan actuel des voûtes correspond donc bien à la structure prévue dès le premier tiers du XVe siècle comme en témoignent l'implantation des supports et des culots en recevant les retombées. C'est d'ailleurs un plan tout à fait voisin, sinon identique, que l'on retrouve dans la voûte de la chapelle du fondateur, propre à recevoir le corps du souverain dans le premier tiers du XV^e siècle (*fig. 3*).

Or, cette voûte si hardie de la salle du chapitre puise ses sources dans un contexte artistique bien précis qu'il est possible d'isoler et qui renforce et confirme ce que nous avons dit de l'influence catalane dans le décor sculpté de Santa Maria da Vitória. Loin d'être « le triomphe d'une conception anglaise⁷⁷ », la salle capitulaire de Batalha puise ses sources immédiates dans le royaume voisin. C'est en effet en Catalogne que se rencontrent, dès la fin du XIV^e siècle et le début du siècle suivant, les premiers exemples d'une disposition directement liée à l'organisation du voûtement de Batalha. Pour Alexandre Cirici, l'origine de ce motif remonte à la voûte en étoile de l'abside de la cathédrale de Perpignan, dont le dessin se complexifie par la suite pour comporter huit pointes et huit clefs secondaires entourant la clef centrale⁷⁸. Par bien des aspects, ce *modus construendi* revient à réaliser une coupole renforcée par des ogives. Le problème d'adaptation au plan carré rencontré par l'architecte de la salle capitulaire de Batalha trouve en fait déjà sa solution dès ces occurrences espagnoles puisque l'adoption des voûtes en étoile à huit pointes à des salles rectangulaires détermine l'apparition d'une structure complexe pourvue de petites voûtes en angle, constituant en quelque sorte la version modernisée des anciennes trompes d'angle (*fig. 4*).

Ce schéma n'est alors pas une nouveauté mais, en Catalogne ou dans les régions limitrophes, plusieurs grandes voûtes de ce type témoignent de la diffusion et de l'ancrage de ce système constructif. C'est le cas de la chapelle du palais épiscopal de Tortosa, en usage dès 1332⁷⁹, ou de l'ancienne salle capitulaire de la cathédrale de Valence, actuellement convertie en chapelle du

⁷⁷ Paul Dony, *Batalha (Un problème d'influences)*, Lisbonne, Instituto de Alta Cultura, « Cadernos do Centro de Arte e Museologia », VII, 1957, p. 19. Paul Dony relaie ici un courant de l'historiographie portugaise alors (et toujours encore) largement dominant.

⁷⁸ Voir les chapitres « Bovedas estrelladas » et « En el umbral de la cupula », dans Alexandre Cirici, *Arquitectura gòtica catalana*, Barcelone, 1968, pp. 399-403 et pp. 404-412.

⁷⁹ Victòria Almudi i Balada, « El palau episcopal de Tortosa », dans Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura (III) : Dels palaus a les masies*, Barcelone, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 176-178 ; p. 176.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

Saint Calice (fig. 16). Construite à l'initiative de l'évêque Vidal de Blanes entre 1356 et 1369 et attribuée au "maestro mayor" de la cathédrale, Andreu Juliá, cette voûte forme le dessin d'une étoile à huit branches retombant sur des culots logés dans la partie haute des murs et flanquée de quatre petites voûtes d'angle chargées d'établir la transition avec le plan carré de la salle⁸⁰. Une voûte similaire se rencontre dans la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone, connue actuellement sous le nom de chapelle du Christ de Lépante, située immédiatement au sud de la travée de façade de l'église et construite entre 1404 et 1454, date de la pose de la clef de voûte⁸¹. Les similitudes sont grandes avec les deux voûtes de Batalha et particulièrement celle couvrant la salle du chapitre de l'institution.

C'est pourtant hors de Catalogne, et même d'Espagne, que l'on trouve l'exemple le plus abouti de ces "bovedas estrelladas" catalanes des XIV^e et XV^e siècles. Il s'agit de la magnifique voûte de la Grande Salle du Château Neuf de Naples, l'une des œuvres majeures de l'art européen, réalisée par le célèbre architecte et sculpteur majorquin Guillem Sagrera avant 1454. Dans cette salle, il parvient à couvrir un espace de 26 m de côté, dimensions qui ne sont alors dépassées que par celles du Panthéon à Rome ou de Sainte-Sophie à Constantinople. Il ne fait aucun doute d'ailleurs que Sagrera s'est inspiré pour cette œuvre de modèles romains à qui il emprunte la solution tout à fait exceptionnelle dans l'architecture gothique consistant à remplacer la clef centrale par un oculus ouvert sur le ciel⁸². Bien des aspects de cette construction portent la trace de l'architecte majorquin⁸³, tant dans les modénatures que la structure elle-même, mais ce que nous retiendrons cette fois-ci c'est combien le dessin de cette voûte est presque exactement superposable à celui rencontré à Batalha. La voûte de la salle capitulaire, comme celle de la chapelle du fondateur peuvent être comparées presque terme à terme à la réalisation italienne et ne s'en différencient que par l'épaisseur et le profil des ogives employées. À bien des titres, les deux voûtes portugaises paraissent s'inscrire dans la filiation des "bovedas estrelladas" catalanes dont la diffusion paraît s'être répandue fort loin jusqu'au milieu du XV^e siècle.

Sur la base des comparaisons précédentes la provenance catalane du second maître des œuvres de Batalha peut donc dorénavant être retenue comme l'hypothèse la plus vraisemblable. Les liens

⁸⁰ Arturo Zaragoza Catalán, *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*, tomo I: *Monumentos de la comunidad valenciana*, Valence, 2000 (rééd. 2004), p. 92.

⁸¹ Josep Bracons Clapés et M. Rosa Terés i Tomás, « La catedral de Barcelona », dans Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura (I et II): Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, 2 vol., Barcelone, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 274-301, p. 297.

⁸² A. Cirici, *Op. cit.* note 78, p. 411.

⁸³ Sur Guillem Sagrera, voir Gabriel Alomar, *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Colección de estudios históricos y biografías /3, Madrid, Blumes, 1970.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

étroits repérables avec de probables antécédants à Barcelone, en Catalogne ou dans les régions proches rendent cette supposition tout à fait crédible. À bien des titres, la façade de Santa Maria da Vitória témoigne du travail d'artistes familiers d'œuvres espagnoles et catalanes. Cette proximité dans les dispositions architecturales conforte ce que l'analyse stylistique des sculptures du portail de Santa Maria da Vitória indique. Le portail de l'église paroissiale Santa Maria de Castelló d'Empúries doit d'abord être évoqué ici tant ses dispositions d'ensemble comme de détail le rapprochent du portail de Batalha. Attribuable, au moins pour son projet et son dessin d'ensemble, à maître Huguet, la voûte de la salle capitulaire de Batalha renforce encore cette conviction en puisant ses sources d'inspiration dans les réalisations, antérieures et contemporaines, des architectes catalans. Il convient ici de signaler que, le 14 octobre 1450, un certain Diego Simon, « *catelom pedreiro* » apparaît, en compagnie d'un autre ouvrier du nom de Vasco Gil, dans un document du monastère des Carmes de Lisbonne, témoignant de la présence de ces ouvriers catalans dans la capitale portugaise⁸⁴.

À travers ces comparaisons se dessine une carte de la création artistique bien plus étendue que celle que l'on pouvait au premier abord penser limitée au royaume Portugais : derrière l'ascendance catalane perceptible dans les apôtres de Santa Maria da Vitória de Batalha, c'est un modèle français qui transparaît. Une comparaison des visages mutilés des apôtres de Santa Maria da Vitória de Batalha avec certaines sculptures attribuées à André Beauneveu convainc de la parenté les associant, sinon du rapport direct entretenus par l'un et l'autre de ces ateliers. La tête de prophète provenant de Mehun-sur-Yèvre (Cher), conservée au Louvre et datée de la fin du XIV^e siècle⁸⁵, est ainsi attribuée à l'illustre sculpteur et doit être rapprochée des visages fragmentaires des apôtres portugais. S'y observe une parenté assez nette dans la structure du visage aux traits émaciés, aux front marqué de rides et à la chevelure composée de lourds enroulements peu réguliers (saint Barthélemy). Le traitement de la bouche arquée vers le bas en une expression très plastique au milieu d'une barbe fournie et remontant relativement haut présente de nettes similitudes. Plus encore, la confrontation de certains prophètes réalisés par le sculpteur de Jean de Berry pour la Sainte-Chapelle de Bourges vers 1400⁸⁶ (*fig. 17*) avec le saint "Jean" (*fig. 15*) renforce la conviction d'une connaissance du travail de l'illustre sculpteur en Berry

⁸⁴ ANTT, Ordem do Carmo, Santa Maria do Carmo de Lisboa, Livro 13, f° 12v-13v. Je remercie Pedro Flor de m'avoir transmis et permis d'utiliser cette information, encore inédite.

⁸⁵ Paris, Louvre, R.F. 1979. En dernier lieu, voir Béatrice de Chancel-Bardelot et Clémence Raynaud, *La Sainte-Chapelle de Bourges. Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*, cat. expo., Bourges-Paris, musée du Berry-Somogy éditions d'art, 2004, pp. 84-86.

⁸⁶ B. de Chancel-Bardelot et Cl. Raynaud, *Op. cit.* note 85, p. 82-86.

par les artistes de Santa Maria da Vitória de Batalha : même drapé en tablier, mêmes sinuosités inclinées des tissus dans la partie basse, mêmes grands plis diagonaux et même cambrure de la silhouette au canon tout à fait voisin. Ce fort hanchement se retrouve, inversé, dans le saint Jacques le Majeur (*fig. 9*) et le traitement de la partie supérieure du vêtement évoque celle de saint Barthélemy (*fig. 10*).

Il n'est bien sûr pas question ici de proposer d'incrémenter la liste des œuvres attribuées à André Beauneveu sur la seule base de ces rapprochements. On conviendra cependant que la parenté soulignée ici relève de manière très probable d'une connaissance, au-moins indirecte, des sculptures berrichonnes. Cette comparaison avec les sculptures berruyères se double d'un second rapprochement, confortant cette hypothèse d'une connaissance des réalisations françaises de la génération antérieure. Peuvent en effet être évoquées ici les sculptures de prophètes réalisées pour le fenestrage de la tourelle sud de la façade occidentale de la cathédrale de Rouen et en partie conservées au Musée des Antiquités de la ville. Formant un ensemble stylistique homogène, ces sculptures sont datées par Frédéric Pleybert des années 1390-1400, après qu'un changement fut intervenu à la tête du chantier de construction⁸⁷ (*fig. 18*). Bien des aspects de ces sculptures permettent de les rapprocher des apôtres de Santa Maria da Vitória même s'il n'est pas possible, là encore, d'y reconnaître l'activité d'un même atelier. La similitude dans le traitement du vêtement avec les statues portugaises apparaît assez nettement avec le saint "Philippe" de Batalha (*fig. 19*). On y retrouve, disposés de manière symétrique, les mêmes plis en becs superposés et la même manière de structurer la partie haute du vêtement par une forte diagonale partant d'une épaule à l'avant-bras opposé. Cette comparaison ne peut être menée terme à terme et ne détermine pas nécessairement une formation ou une origine rouennaise des artistes portugais ; elle rend sensible cependant une connaissance, au-moins indirecte, de ces modèles et témoigne de l'ampleur des circulations des modèles et/ou des styles à la fin du Moyen Âge.

Le travail du second atelier de Batalha permet donc de bien appréhender l'ampleur et l'importance des parcours et des transferts artistiques en Europe vers 1400. Le portail de Santa Maria da Vitória constitue la trace de l'activité, vers 1420-1440, d'un atelier probablement d'origine et/ou de formation française, sinon ayant été en contact avec les réalisations des chantiers de Rouen et de Bourges à la fin du XIV^e siècle. Les relations de ces œuvres avec des réalisations catalanes des premières années du siècle suivant, telles que l'église de Castelló

⁸⁷ Sur la décoration sculptée de la façade de la cathédrale de Rouen, voir en dernier lieu Frédéric Pleybert, *Contribution à l'étude de l'art en France autour de 1400 : la sculpture de la cathédrale de Rouen*, thèse de doctorat, F. Joubert (dir.), univ. Paris-IV, 2001, p. 311-335.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

d'Empuries, permettent de reconnaître dans le Levant péninsulaire une étape intermédiaire entre les foyers septentrionaux et le chantier portugais. De telles circulations d'artistes ne doivent pas paraître étonnantes ou atypiques. D'autres cas proches peuvent être avancés et l'on peut citer ici l'exemple de maître Carlí (dont le patronyme complet de Carles Galtés de Ruan signale bien l'origine normande), "maître majeur" de la cathédrale de Séville, vers 1440, et qui avait réalisé, dès 1408, des dessins sur parchemins pour la façade de la cathédrale de Barcelone⁸⁸. Son successeur à la tête du chantier de Séville, Juan Norman († 1478), était également originaire de Normandie⁸⁹ et ayant donc suivi un parcours similaire. Notons d'ailleurs que ce chantier de Séville, dans ces années, se fournit en pierre précisément au Portugal⁹⁰. Plus tard, au début du XVI^e siècle, il est encore possible de citer le cas de João de Ruão (Jean de Rouen) venu de Normandie travailler à la décoration du monastère de Santa Cruz de Coimbra⁹¹. Il a d'ailleurs été relevé depuis longtemps les liens économiques étroits entre la Normandie et le Portugal à la fin du Moyen Âge, liens pouvant expliquer la nature et l'orientation de ces circulations individuelles⁹². Au titre des liens personnels et des transferts artistiques entre la France septentrionale et le Portugal, il convient de signaler ici enfin la présence d'un certain « Felipe Bretão, antalhador de ymageens » ("Philippe Breton, entailleuse d'images"), attesté au service du roi Afonso V le 11 février 1473⁹³. On ne connaît aucune œuvre de ce personnage mais son nom et sa présence dans les registres de la chancellerie royale témoignent tout à la fois de ces transferts artistiques en Europe à la fin du Moyen Âge et de l'amplitude des déplacements des artistes septentrionaux, qu'ils aient été normands ou, en l'occurrence, bretons.

Si l'existence et l'ampleur de ces circulations en Europe à la fin du Moyen Âge paraissent devoir être reconnues et prises en compte, il est encore nécessaire d'interroger ces déplacements

⁸⁸ *Op. cit.*, note 70, p. 409.

⁸⁹ Juan Clemente Rodríguez Estévez, *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Séville, 1998, p. 277.

⁹⁰ Voir les paiements au majordome de la fabrique en 1449 et 1453 (J. Cl. Rodríguez Estévez, *Op. cit.* note 89, p. 142-144).

⁹¹ De cet artiste, voir la mise au tombeau conservée au musée Machado de Castro de Coimbra (ill. dans *Museu nacional Machado de Castro. Roteiro*, Lisbonne, 2005, cat. 24). *Ai confini della terra. Scultura e arte in Portogallo 1300-1500*, cat. expo. Rimini, Palazzo dell'Arengo e Palazzo del Podestà, 9 avril-3 septembre 2000, Rimini, 2000 et *No tempo das feitorias. A arte portuguesa na época dos descobrimentos*, Lisbonne, 1992 (vol. I, p. 166-167 ; vol. II, pp. 26, 28, 31, 60, 108, 188).

⁹² Sur ce point, voir Michel Mollat, *Le commerce maritime normand à la fin du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1952, pp. 225-237.

⁹³ ANTT, chancellerie d'Afonso V, liv. 33, fol. 6v° et 57. Je remercie Saul António Gomes de m'avoir signalé cette mention.

Jean-Marie Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal). L'art européen à ses confins, dans *Revue de l'art*, 168, 2010-2, pp. 31-44

en termes de disponibilité sociale, d'inscription dans les cadres professionnelles ou corporatifs et en termes d'homogénéisation des pratiques artistiques et techniques dans les aires concernées. Le recours – alors inédit au Portugal par son ampleur – à des intervenants « exogènes » ne semble pas avoir laissé indemne l'organisation socio-professionnelle du royaume lusitanien qu'il contribue à reconfigurer en partie. Ces artistes étrangers purent peut-être contribuer à la constitution progressive des structures corporatives et confraternelles portugaises conduisant à la rédaction des premiers statuts professionnels dans le dernier quart du XVe siècle⁹⁴. Ce sont ainsi les cadres théoriques des transferts artistiques qui permettront d'ouvrir ces questions sur des problématiques nouvelles touchant au déplacements des artistes, des oeuvres ou des modèles et aux reconfigurations que ces déplacements engendrent, tant dans leur milieu d'accueil que dans leur milieu d'origine⁹⁵. C'est avec de telles études seulement qu'il sera possible de présenter un panorama plus informé de la production artistique en Europe vers 1400.

* Cet article présente quelques conclusions d'une recherche en cours portant sur Santa Maria da Vitória de Batalha et la sculpture portugaise du XVe siècle, menée grâce au soutien de la fondation Singer-Polignac (France), de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal) et de l'université de Coimbra (Portugal). Il est, surtout, issu d'un ouvrage plus important en préparation qui sera publié, en français et en portugais, aux éditions Textiverso en 2010.

Je tiens avant tout à remercier Saul António Gomes (universidade de Coimbra) qui accompagne ces recherches depuis le début par son amitié et sa sollicitude constante. Ses travaux et ses exhaustives transcriptions des fonds concernant le couvent de Batalha, constituent une base documentaire irremplaçable pour ce travail. Ma gratitude va également, pour leur aide et leur soutien, à Pedro Flor (universidade Aberta, Lisbonne), Joan Domenge I Mesquida (universitat de Catalunya, Barcelone), Pedro Redol (museu Machado de Castro de Coimbra), Julio Orfão (mosteiro da Batalha) ainsi qu'à Dany Sandron (université de Paris-IV).

Liste des illustrations et crédits

Fig. 1 : Batalha, Santa Maria da Vitória, façade (cl. J.-M. Guillouët).

⁹⁴ Sur ces questions, voir dernièrement Arnaldo Rui Azevedo de Sousa Melo, *Travail et production au Portugal au Moyen Âge : Porto, c. 1320-c. 1415*, thèse de doctorat, Philippe Braunstein et Maria da Conceição Falcão Ferreira (dir.), Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales/universidade do Minho, 2009, pp. 267-299 et pp. 427-472 ; António Henriques de Oliveira Marques, *A sociedade medieval portuguesa. Aspectos de vida quotidiana*, Lisbonne, Sa da Costa, 1974, p. 140 et, plus anciennement, Franz-Paul de Almeida Langhans, *A corporações dos ofícios mecanicos. Subsídios para a sua historia com um estudo do prof. Doutor Marcello Caetano*, T. 1, Lisbonne, Imprimerie nationale, 1943 et T. 2, Lisbonne, Imprimerie nationale, 1946.

⁹⁵ Sur ces questions récemment évoquées par la recherche, voir Jean-Marie Guillouët, « Les transferts artistiques : une notion opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ? », dans *Revue d'histoire de l'art*, avril 2009, n°64, pp. 17-25.

Fig. 2 : Batalha, Santa Maria da Vitória, plan général par James Cavanagh Murphy, 1795 (cl. Biblioteca e Arquivo Histórico das Obras Publicas)

Fig. 3 : Batalha, Santa Maria da Vitória, chapelle du fondateur, voûte (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 4 : Batalha, Santa Maria da Vitória, salle capitulaire (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 5 : Batalha, Santa Maria da Vitória, portail occidental (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 6 : Batalha, Santa Maria da Vitória, portail occidental, tympan (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 7 : Batalha, Santa Maria da Vitória, dépôt lapidaire – premier prophète de la quatrième demi-voussure nord (V4N1) (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 8 : Guimarães, Collégiale Nossa Senhora de Oliveira, baie murée de la façade (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 9 : Batalha, Santa Maria da Vitória, dépôt lapidaire – saint Jacques le Majeur (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 10 : Batalha, Santa Maria da Vitória, dépôt lapidaire – saint Barthélemy (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 11 : Batalha, Santa Maria da Vitória, baie sud-ouest de la salle capitulaire – Annonciation (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 12 : Batalha, Santa Maria da Vitória, dépôt lapidaire – Hercule et Anté de la troisième console nord du portail (CN3) (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 13 : Castelló d'Empúries, Eglise Santa Maria, deuxième statue-colonne de l'ébrasement sud (saint Jean ?) (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 14 : Castelló d'Empúries, couloir d'accès à la sacristie, sculpture déposée de l'extrémité de l'ébrasement nord du portail (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 15 : Batalha, Santa Maria da Vitória, dépôt lapidaire – saint « Jean » (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 16 : Valence, cathédrale, ancienne salle capitulaire (chapelle du Saint Calice).

Fig. 17 : André Beauneveu, Bourges, Sainte-Chapelle, prophète au tablier (cl. Musée du Berry).

Fig. 18 : Rouen, cathédrale, prophète provenant de l'écran décoratif d'arcatures plaquées contre l'ancienne façade ouest de la cathédrale (cl. E. Pous, DRAC Haute-Normandie).

Fig. 19 : Batalha, Santa Maria da Vitória, dépôt lapidaire – saint « Philippe » (cl. J.-M. Guillouët).

Fig. 20 : Lerida (Lleida), musée diocésain (inv. 533). Saint Paul (?), Guillem Solivela (?), v. 1391 (?) (Cl. Lleida, Musée diocésain).